

A POESIA SLAM COMO LETRAMENTO DE REEXISTÊNCIA

Juliano Dumani (UVA)

juliano.dumani.medeiros@gmail.com

Cristina Prates (UVA)

maria.cristina@uva.br

RESUMO

A poesia slam é uma potência responsiva ao seu tempo, assim como uma ferramenta útil para a prática dos letramentos de reexistência, através de seu caráter crítico, contemporâneo e não elitizado. Diante dessa afirmativa, a pesquisa tem como objetivo promover o diálogo entre poesia slam e letramentos de reexistência, em prol de uma pedagogia do slam. Para isto, procura-se refletir sobre o papel relevante da poesia slam, a sua origem e o seu contexto no Brasil, definir a prática dos letramentos de reexistência e, por fim, cumprir o seu objetivo principal, que reside no propósito de alcançar a juventude em sala de aula, no intuito de contribuir para uma educação que se contraponha ao paradigma acadêmico de ordem eurocêntrica. Como parte principal do referencial teórico, considerou-se: Alice (2013; 2016), Guilhermina (2021), D'alva (2014), Hunty (2020), Souza (2011) e Xavier (2019).

Palavras-chave:

Educação. Poesia Slam. Letramento de Reexistência.

ABSTRACT

Slam poetry is a responsive power to its time, as well as a useful tool for the practice of reexistence literacies, through its critical, contemporary and non-elitist character. Before this statement, the research aims to promote the dialogue between slam poetry and reexistence literacies, in favor of a slam pedagogy. For this, we seek to reflect on the relevant role of slam poetry, its origin and its context in Brazil, define the practice of re-existence literacies and, finally, fulfill its main objective, which lies in the purpose of reaching youth in the classroom, in order to contribute to an education that opposes the academic paradigm of Eurocentric order. As the main part of the theoretical framework, it was considered: Alice (2013; 2016), Guilhermina (2021), D'alva (2014), Hunty (2020), Souza (2011) And Xavier (2019).

Keywords:

Education. Poetry Slam. Reexistence Literacy.

1. *Poesia como potência responsiva ao seu tempo*

Segundo Adrian Mitchell (1964 *apud* HUNTY, 2020), “a maioria das pessoas ignora a maior parte da poesia, porque a maior parte da poesia ignora a maioria das pessoas”; ou seja, como afirma Rita Von Hunty (2020), o autor constata o caráter elitista quase sempre presente na

poesia. Entretanto, é exposto, através de estudos de Terry Eagleton, sobre o poder da poesia de “condensar muitas imagens em uma pequena estrofe, muitas imagens em um certo número de pés poéticos, muitas imagens em um texto curto” (HUNTY, 2020), e que, por esse motivo, existem inúmeras possibilidades de interpretar uma poesia (Cf. HUNTY, 2020).

Tais afirmações são necessárias para questionar se a poesia possui apenas esse caráter elitista, apontado por Mitchell. Conforme Rita Von Hunty (2020), por se tratar de um gênero lírico, a poesia é subjetiva – “texto que fala sobre o que está acontecendo da pele para dentro” (HUNTY, 2020) –, mas isso é reflexo da percepção dos acontecimentos ao redor (Cf. HUNTY, 2020).

Considerando a sua potência responsiva ao seu tempo, a poesia permite a maior agilidade de compor e retratar a realidade do que escrever um romance completo ou uma peça de teatro (Cf. HUNTY, 2020). Para exemplificar, Rita Von Hunty (2020) compara o tempo utilizado por George Orwell para escrever “1984”, com o tempo de uma jovem, que frequenta uma roda de slam, para escrever uma poesia.

Diante disto, por meio dessa pesquisa, busca-se responder aos seguintes questionamentos: Qual é a origem e relevância da poesia slam para a sociedade? Como esta poesia se inseriu e se encontra no contexto brasileiro? De qual forma slam pode dialogar com a prática dos letramentos de reexistência? Como uma pedagogia do slam contribui positivamente em sala de aula para alcançar adolescentes e jovens?

Tais questões nos levam a refletir, de modo introdutório, sobre o papel relevante da poesia slam, a sua origem e o seu contexto no Brasil, definir a prática de letramento de reexistência e, enfim, promover o diálogo entre ambos, em prol de uma pedagogia do slam, a fim de alcançar a juventude em sala de aula, através do caráter crítico, contemporâneo e não elitizado desta poesia.

2. *Poesia slam: origem, definição e contexto brasileiro*

Nossa criação é a solução.
A arte como espada para vencer a opressão.
Empunho palavras e abracadabra, a transformação, a evolução.
Em um só refrão.
Por que o que nós queremos?
Ser livres.

Quando nós queremos?
Agora.
Sem demora.
Tá na hora.
Vamos embora.
Guerreiros Jorges, Marias, Joanas e Franciscos, prestem atenção ao som
que bomba nos toca-discos.
Norte, sul, leste, oeste.
O manto da diversidade é o que nos veste.
Guias, vigias, ruas, torres de comando, periferias, bairros, trupes, bandas
a renascer dos destroços
com toda avidez como já fizeram uma vez nos idos de 1973, de quem
entendeu que chegou
a sua vez!
From the hip, to the hop, e o grupo se fez.
De quem foi batizado na roda de fogo, de quem entra a arena para jogar e
quer jogo.
E mesmo o bang sendo osso, cabuloso, renasceria e faria tudo de novo.
Pode crê, amizade.
Falei, tá falado, viu?
Tem que ser assim, se tu não tá na boa, vai ter que se ligar em mim..
(D'ALVA, 2018a)

A poesia citada é um exemplo de slam, cuja autora é a atriz-MC, diretora, slammer e pesquisadora Roberta Estrela D'Alva. Em seu livro “Teatro hip-hop”, D'Alva explica a dificuldade para definir a poesia slam de modo simplificado, pois, em seus anos de existência, essa poesia tornou-se, “além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo” (D'ALVA, 2014, p. 109). Por isso, D'Alva propõe inicialmente trazer à memória a origem da poesia slam para que, em seguida, a sua definição possa ser desenvolvida.

De acordo com Roberta D'Alva:

Foi no ano de 1986, no Green Mill Jazz Club, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário Marc Kelly Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” chamado de Uptown Poetry Slam, considerado o primeiro poetry slam. Smith, em colaboração com outros artistas organizava noites de performances poéticas, numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos. (D'ALVA, 2014, p. 109-10)

A partir de tais considerações, compreende-se como o surgimento do slam encontra-se essencialmente relacionado com o desejo de superar a visão elitista da poesia, procurando popularizá-la. Conforme afirma Igor Xavier (2019), essa espécie de literatura periférica ou marginal – ou

como queiram chamar – se contrapõe à lógica da poética elitista. Como também aponta Neves:

A literatura marginal provoca certo desconforto no campo literário nacional mais amplo, reconhece Stella (2015), uma vez que os sujeitos periféricos passam a reivindicar seu espaço e querem ser considerados escritores como quaisquer outros autores nacionais. É preciso legitimar essa nova voz, defende o autor, sem tratá-la como elemento exótico ou de valor estético inferior. “E quem há de negar que esta lhe é superior!” – nos versos de Caetano Veloso. (NEVES, 2017)

Inclusive, essa poesia – assim como a competição – adquire o nome “slam” no bar Green Mill Jazz Club, local onde ela surgiu, a partir do empréstimo desta terminologia usada em torneios de *baseball* e *bridge* (Cf. D’ALVA, 2014), além de representar também uma onomatopeia de batida – seja de mão (Cf. XAVIER, 2019) ou de porta (Cf. NEVES, 2017).

Necessita-se também destacar a importância das comunidades para a poesia slam como característica fundamental, pois há uma natureza comunitária entre os seus respectivos integrantes, que se organizam “coletivamente em torno de um interesse em comum, sob um conjunto mínimo de normas e regras” (D’ALVA, 2014, p. 111), e que supera a razão de competitividade.

Além disto, as comunidades procuram cultivar o respeito aos seus fundadores, conhecer a sua história, fundamentos e filosofias, e promover a sua celebração, ao invés de glorificar alguns poetas em detrimento de outros (Cf. D’ALVA, 2014). Segundo D’Alva, em entrevista:

[...] o slam é uma possibilidade de encontro. É um portal que se abre e muitas coisas acontecem – de conhecimento, de autoconhecimento, de troca, de encontro, de criação estética, de prática política, de prática de resistência, de fomento de talentos periféricos – negres, mulheres, surdes. É um lugar onde vozes que sistematicamente são silenciadas se encontraram para serem ouvidas e valorizadas. Essa plataforma é um ponto de partida para muitas outras coisas. O pessoal dos slams do México fala muito em “formar comunidades”. E tem mesmo esse aspecto muito forte de formação de comunidade. Assim como tem esse aspecto em saraus, em festas de rua... É para se divertir, mas é um monte mais de coisa: ali acontece o rito, ali acontece cura, ali acontece troca de informação, de saber, de educação não convencional. É lá onde as pessoas fazem trocas culturais de profundidades que a gente nem imagina. Então o slam é essa plataforma para todas essas coisas. (LUDERMIR, 2021)

Dessa maneira, o palco, o microfone e a competição devem ser enxergados apenas como pano de fundo do slam, pois ali é “um espaço livre, educativo e democrático de fala e escuta” (XAVIER, 2019), onde se aprende e ensina “uma velha lição que é incansavelmente repetida por diversos poetas: a poesia salva” (XAVIER, 2019).

Em relação aos temas, embora seja um espaço livre para se falar do que se quiser – dor, amor, natureza, família –, são recorrentes temáticas relacionados às questões sociais, dando origem a grupos voltados para um público específico (Cf. XAVIER, 2019). A esse respeito, Roberta D’Alva explica que, neste círculo poético, as demandas atuais de determinada comunidade são “apresentadas, contrapostas e organizadas de acordo com suas vivências e experiências” (D’ALVA, 2014, p. 112), como:

Slam das Minas, onde apenas mulheres podem batalhar;
Slam Marginalia, onde apenas travestis, pessoas trans e gênero-dissidentes podem batalhar;
Slam do Corpo, protagonizado por surdos, ouvintes e intérpretes.
(XAVIER, 2019)

Quanto às regras do slam, elas podem divergir de acordo com a comunidade, porém, segundo Roberta D’Alva, há três regras fundamentais mantidas em quase todos os slams: “os poemas devem ser de autoria própria do poeta que vai apresentá-lo, deve ter no máximo três minutos e não devem ser utilizados figurinos, adereços, nem acompanhamento musical” (D’ALVA, 2014, p. 113).

Por sinal, diferente do formato tradicional de saraus e competições, cujo júri é técnico e especializado, é característico do slam ter um júri popular, formado por pessoas escolhidas da própria plateia, como Estrela D’Alva explica:

Quando se chama um júri especializado, ou um júri técnico, o que você está querendo? Técnico de quê? Geralmente é uma briga entre escrito e oral. Geralmente, quando as pessoas estão clamando por um júri técnico, elas estão clamando por um júri que entenda de poesia escrita. Chamar as pessoas que estão de dentro da comunidade é muito interessante porque são pessoas que estão ali para partilhar. Que foram ali para ouvir, não para julgar. E por acaso elas se transformaram em júri, (essa pessoa) vai ser um bom jurado, porque foi com coração aberto para ouvir e não para julgar. E tem uma outra coisa: é para ser uma brincadeira. E, por causa dos campeonatos, ficou muito sério. (LUDERMIR, 2021)

A teatralidade é outra característica importante da poesia slam a ser mencionada. Ela é essencial, levando-se em consideração o caráter de

poesia performática dessa produção, que visa emocionar o público – com humor, horror, caos, doçura, perturbação –, provocando tipos distintos de sentimentos – paixão, ódio, desejo, dor, repulsa, admiração –, o tempo disponível é curto – até três minutos – e o uso de recurso musical ou adereço é proibido, restando-lhe apenas a oralidade – palavras e gestos (Cf. D’ALVA, 2014).

No entanto, a regra sobre autoria revela o aspecto da autorrepresentação, que não significa apenas contar sua própria história, segundo D’Alva, “com suas próprias palavras e com uma profunda apropriação de seu sentido, mas também contá-la criando uma estética específica e própria que influi no conteúdo e é influenciada por ele” (D’ALVA, 2014, p. 113).

Em outras palavras, na figura de “autor-performer”, o slammer – poeta de slam – transmite as suas experiências e vivências para o texto, e as expande, através da sua *performance* – principalmente oral –, levando o público a “percorrer tempos-espacos memoriais, históricos, espirituais, míticos e afetivos” (D’ALVA, 2014, p. 113-14). Contudo, segundo o DJ Eugênio Lima, isto envolve um posicionamento artístico, no qual as visões de mundo do artista e a sua construção artística são indissociáveis; ou seja, é preciso se compreender “a obra de arte como meio específico da vida e do discurso político do artista” (LIMA, 2003 *apud* D’ALVA, 2011). Dessa forma, a história pessoal é utilizada como exercício de socialização de sua vivência; assim, transformando-se a experiência individual na vivência do coletivo e catalisando-se uma história ancestral, tal como um xamã (Cf. LIMA, 2003 *apud* D’ALVA, 2011).

Vale ressaltar que, por ser uma poética performática, o slam dialoga com a fala performativa – constituída como poder de ação e de transformação (ALICE, 2016, p. 23). É através das práticas artísticas performativas e de suas experiências afetivas que se propõem “novas práticas e maneiras de atuar no mundo, de viver juntos trabalhando para a humanidade e não para a manutenção do capitalismo” (ALICE, 2016, p. 135) – evidenciando, assim, o aspecto anticapitalista do slam. Logo, pode-se reconhecer uma bombástica *performance* poética como o resultado da integração entre “o ritmo, a materialidade da voz, a presença do corpo, a punção vital da narração autorrepresentativa e a urgência da livre expressão” (D’ALVA, 2014, p. 117-18), em consonância com a estetização do depoimento pessoal.

Também importa destacar a prática dialética da poesia slam: distinguindo-se do molde engessado, “sagrado” e sem mudança da estética clássica, essa poesia busca, sobretudo, manter-se aliada ao seu ideal crítico e contemporâneo, estando sempre pronta a se modificar a partir de novas demandas. Por esse motivo, cabe destacar as críticas apontadas por Estrela D’Alva, em relação ao modo como são atribuídas as notas, de maneira fria e sem profundidade pelos jurados (D’ALVA, 2014, p. 116) e à forma como alguns slammers acabam dando maior valor ao tema, ao invés da poesia, apelando a clichês e repetições de fórmulas (Cf. D’ALVA, 2014).

D’Alva também critica os slammers ambiciosos, que se corrompem pela competitividade e colocam para si como principais objetivos “agradar ao júri a qualquer custo ou convencê-lo de que o seu poema é o melhor” (D’ALVA, 2014, p. 116). Em resposta a isto, conforme aponta Estrela D’Alva (2014), ocorre a tentativa de relembrar aos slammers os propósitos iniciais do slam, dando origem a afirmativas como a do slammaster Allan Wolf – “O ponto não são os pontos, o ponto é a poesia” –, citada recorrentemente em campeonatos de slam por todo o mundo.

Deve-se, entretanto, apontar o ponto de vista de alguns slammers, relativizando esta questão, como David Lee Morgan, que reconhece, em entrevista, a presença de pessoas interessadas apenas em serem bem-sucedidas neste meio, mas ainda assim “há grandes obras sendo criadas por poetas de slam, poetas-performers” (MORGAN, 2011 *apud* D’ALVA, 2014, p. 117). Logo, embora as críticas sejam plausíveis, elas não desmerecem a relevância do slam, cujo caráter é responsivo ao seu tempo e à sociedade de modo geral.

No contexto brasileiro da poesia slam, dois nomes merecem destaque: Roberta Estrela D’Alva e Emerson Alcalde. Ela foi responsável por trazer essa poesia ao país e fundou o Zona Autônoma da Palavra – ZAP! Slam – em dezembro de 2008 (Cf. NEVES, 2017), sendo o primeiro slam do Brasil (Cf. D’ALVA, 2014). Enquanto, Alcalde fundou o Slam da Guilhermina em 2012, o segundo slam do país, que ocorre em praça pública em São Paulo (Cf. NEVES, 2017), mas é o primeiro slam de rua do Brasil (Cf. LUDERMIR, 2021). Há, porém, muitos outros espalhados por todo país, considerando uma visão coletiva pautada pelas demandas locais de um grupo, e não um mero movimento competitivo por expansão de certa “denominação”.

Aliás, em entrevista, D’Alva (2018b) destaca primeiramente sobre o cunho representativo da poesia slam – como o Slam das Minas feito por e para mulheres, procurando tornar este espaço democrático, antes ocupado predominantemente por homens. Em seguida, D’Alva aponta a ocupação dos espaços públicos como uma característica importante do slam no Brasil, que se distingue dos movimentos em outros países. Ela explica que, ao invés da tradição de outros países cujo evento ocorre em espaços fechados – clubes, bares e teatros –, predomina no Brasil a ocorrência do slam nas ruas, na qualidade de “retomada do espaço público como seu por direito” (D’ALVA, 2018b), onde os agentes são cidadãos e cidadãs e a política é feita pelas pessoas e para as pessoas. Sobre este aspecto, D’Alva ainda acrescenta o seguinte em outra entrevista:

A rua é esse lugar de todos e de ninguém. É esse lugar de passagem e da não fixidez. Não ter um edifício (onde acontecem as batalhas) é ter as próprias pessoas como o edifício. Elas se tornam a roda do slam. Cada pessoa que está ali se torna o slam. No começo, você me perguntou o que que era o slam e o slam também é cada pessoa que está ali. O slam não é somente um tipo de poema, ele é a gira acontecendo. É o rito. Ele precisa da presença, das pessoas, da comunidade. Eu acho que a rua faz com que essa junção de corpos, vozes e memórias tornem muito especial essa formação desse edifício. Então, é uma retomada do espaço público como lugar de discussão, de exercício do livre pensamento, da livre expressão e da convivência – sobretudo em um tempo em que a gente tá com a cara nesses dispositivos o tempo todo, a rua te obriga a conviver e a ouvir. (LUDERMIR, 2021)

Constatada a relevância social da poesia slam, após ter sido exposta a sua origem, definição e inserção no contexto brasileiro, procura-se a seguir compreender o que são os letramentos de reexistência, para que se torne possível estabelecer a relação entre esses letramentos com uma possível pedagogia do slam.

3. *Letramentos de Reexistência*

Para entender os letramentos de reexistência – união de resistência e existência –, requer primeiramente compreensão do que é o próprio letramento; ou melhor, os letramentos. De acordo com Kleiman, os letramentos são “um conjunto de práticas sociais, cujos modos específicos de funcionamento têm implicações importantes para as formas pelas quais os sujeitos envolvidos nessas práticas constroem

relações de identidade e de poder” (KLEIMAN, 1995, p. 11 *apud* SOUZA, 2011, p. 35).

Como afirma a Dr^a Ana Lucia Silva Souza, autora da tese “Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop”, publicado como livro, em 2011, pela Parábola Editorial:

Essa concepção obriga a considerar os diferentes valores, funções e configurações que o fenômeno assume para os diversos grupos, a depender dos contextos locais e de referenciais culturais específicos e também da estrutura que caracteriza os processos sociais mais amplos. (SOUZA, 2011, p. 35)

Isto significa que os letramentos são múltiplos, pois levam em consideração o seu caráter plural, tendo em vista a diversidade dos espaços e situações, fora do ambiente escolar, nos quais o indivíduo deve saber se relacionar como um usuário autônomo da língua escrita e falada (Cf. SOUZA, 2011). Além disso, também são críticos, pois consideram o seu caráter social, que “englobam usos tão variados quanto são as finalidades de envolverem-se nessas práticas” (SOUZA, 2011, p. 36), para além das habilidades de ler, escrever, interpretar textos ou usar a oralidade letrada apenas.

Entretanto, para tratar dos letramentos de reexistência – o qual Souza (2011, p. 49) associa com ao *hip hop* –, cabe refletir sobre o modo como as noções de cultura e de identidade “se movem no campo das negociações, elaborações e reelaborações em função dos engajamentos e dos lugares por onde circulam os sujeitos sócio-históricos” (SOUZA, 2011, p. 49). Aliás, ao entender o terreno da cultura como espaço de batalha por significações (Cf. HALL, 2003 *apud* SOUZA, 2011, p. 50), percebe-se que a queda de antigas hierarquias acontece em decorrência do enfraquecimento das narrativas locais, ocasionadas pelas rápidas transformações das sociedades (Cf. SOUZA, 2011).

Estas transformações sociais decorrentes do histórico de reivindicações e lutas a favor do direito à existência de “diferentes diferenças” (SOUZA, 2011, p. 50), dão origem a novos sujeitos e possibilitando a produção de “novas identidades em um fluxo marcado pelas “guerras de posição” no cenário cultural” (SOUZA, 2011, p. 50). Nesses contextos, nascem práticas sociais diversificadas obrigando a “conceber o surgimento de novas formas de perceber e validar as práticas populares e as práticas cotidianas” (SOUZA, 2011, p. 50) – dentre elas, a marginalidade. No seu sentido próprio, este termo refere-se a algo que se encontra à margem ou à beira, porém estende-se o significado, quando se

aplica ao campo sociológico, passando a se referir a pessoas ou grupos que se encontram à margem da sociedade.

Resta, porém, perguntar quais foram as razões responsáveis pela marginalização e dominação de certas pessoas e grupos. Para responder tal questionamento, faz-se necessário adentrar brevemente nos estudos de cultura e de identidade, que possibilitam a percepção quanto ao modo como a nossa sociedade se encontra organizada e dividida por um sistema de identidades e diferenças sociais, tendendo-se para o surgimento de oposições binárias, em que um “é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa” (SILVA, 2011, p. 83).

Nessa disputa desigual, o privilegiado perpetua o seu poder por meio de seu discurso identitário e ideológico – a serviço do interesse da classe hegemônica –, que alcança quem se vê representada no discurso, até alcançar a normalização: “eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas” (SILVA, 2011, p. 83).

Assim, o discurso das classes privilegiadas possibilita o posicionamento das pessoas em papéis sociais específicos, fazendo-as consentir com este arranjo social. Entretanto, não se pode afirmar que o discurso é poder, pois o poder simplesmente opera através do discurso (Cf. BATISTA JÚNIOR; SATO; MELO, 2018), que se encontra a serviço da classe hegemônica para a manutenção de seu poder.

Isto significa que, nesta relação de poder, redefine-se a cultura e altera-se o equilíbrio da hegemonia cultural (Cf. HALL, 2003 *apud* SOUZA, 2011, p. 50), como Maria Elisa Cevasco afirma: “aqueles que controlam o sentido de cultura arbitram valores” (CEVASCO, 2021). Em outras palavras, a cultura dos dominantes se estabelece como a “oficial, pura, heroica, imperativa e sagrada”, posicionando as demais à margem, como se fossem inferiores. Dessa forma, surge o modo como se divide a própria cultura entre a alta e a baixa, a superior e a inferior, a de classe e a popular.

Vale destacar, porém, que as pautas sociais não devem ser apenas compreendidas a partir das questões culturais e identitárias, mas também como questões políticas, históricas e sociais. Diante disto, enfatiza-se a singularidade dos letramentos de reexistência, pois, como ressalta Souza, eles desestabilizam os discursos considerados formais:

[...] ao capturarem a complexidade social e histórica que envolve as práticas cotidianas de uso da linguagem, contribuem para a desestabilização do que pode ser considerado como discursos já cristalizados em que as práticas validadas sociais de uso da língua são apenas as ensinadas e aprendidas na escola formal. (SOUZA, 2011, p. 36)

Por essa razão, em sua pesquisa sobre esses letramentos e a cultura *hip hop*, a pesquisadora Ana Lucia Silva Souza reconhece os letramentos de reexistência como “uma reinvenção de práticas que os ativistas realizam” (SOUZA, 2011, p. 37) e expõe que tais práticas se caracterizam de reexistência, “uma vez que implicam para os jovens assumir e sustentar novos papéis sociais e funções nas comunidades de pertença e naquelas em que estão em contato” (SOUZA, 2011, p. 36).

Também a forma como a linguagem se manifesta no movimento slam, demonstra o seu interesse, semelhante à cultura *hip hop*, em “problematizar a acomodação dos olhares em relação às contradições sociais, além de mostrar outras formas de pensar o lugar de saberes, de conhecimentos e de valores como solidariedade e coletividade” (SOUZA, 2011, p. 54).

Tal como a Dra. Ana Lucia Silva Souza evidencia o movimento cultural *hip hop* como uma agência de letramento, desempenhando “papel histórico ao incorporar, criar, ressignificar e reinventar os usos sociais da linguagem, os valores e intenções” (SOUZA, 2011, p. 36), pode-se também reconhecer a poesia slam como uma agência de letramento, abrangendo a pauta da negritude e dos demais movimentos sociais que essa poesia é capaz de alcançar.

4. *Pedagogia do Slam*

Neste último tópico, serão aplicados os conhecimentos expostos anteriormente, em prol de uma “Pedagogia do Slam”. Cabe descartar que esta expressão foi extraída do título de um dos capítulos da obra “Slam Interescolar-SP: Das Ruas Para As Escolas, Das Escolas Para As Ruas”, organizada pelo coletivo Slam da Guilhermina (2021), abrangendo a complexidade do aspecto pedagógico desta poesia, a partir do trabalho de professores dedicados à “arte de lecionar e empoderar seus alunos” (GUILHERMINA, 2021, p. 197).

Primeiramente, reconhece-se que o slam pode ser aplicado em sala de aula nos moldes de simples oficinas de produção desse gênero textual – como uma adaptação da competição de slam –, conforme sugere

a oitava oficina, intitulada “Batalha de poesia (Slam)”, proposta pelo Programa Escrevendo o Futuro (2021), para a 7ª Olimpíada de Língua Portuguesa. Outra forma é a proposta no artigo “A afro-brasilidade em sala de aula: por uma educação antirracista” (DUMANI; PRATES, 2020), no qual se apresenta um planejamento de cinco aulas, sendo a quarta aula sobre a poesia slam e a última é uma oficina artística de poesia slam e outros campos artísticos.

As duas propostas mencionadas acima propõem oficinas de modo semelhante, procurando introduzir essa poesia de maneira não tradicional, indo além da ênfase na definição genérica, no contexto histórico de seu surgimento, na menção de alguns autores famosos e na citação de algumas obras em destaque (DUMANI; PRATES, 2020), já que, a fim de se aproximar da dimensão que slam é capaz de alcançar, necessita-se pensar estratégias pedagógicas, envolvendo os coletivos de slam, para desenvolver o aspecto crítico, político e social deste gênero em sala de aula.

Tal envolvimento deve-se voltar para a complexidade em torno do slam, não como gênero textual, mas sim como um movimento artístico social, seguindo a missão artista em “redesenhar os contornos de nosso mundo globalitarista de forma criativa” (ALICE, 2013, p. 5). Por sinal, o capítulo “Pedagogia do Slam”, da obra *Slam Interescolar-SP* (GUILHERMINA, 2021, p. 197-219) apresenta um programa bem articulado, desenvolvido pelo coletivo Slam da Guilhermina, envolvendo palestras e oficinas para a formação e o aprimoramento dos poetas-slammers, com ênfase na resistência e na convivência (GUILHERMINA, 2021, p. 198).

No decorrer do projeto, ocorrem encontros iniciais nas escolas – a convite de professores interessados – para explicar a história da poesia slam, a sua chegada no Brasil, a relevância do coletivo ao levar a poesia a ocupar espaço público e o funcionamento do “campeonato” interescolar (GUILHERMINA, 2021, p. 197). Em seguida, através do Ciclo Formativo Slam, são trabalhados quatro eixos temáticos para o aprimoramento dos poetas-slammers: escrita, corpo, voz e *performance* (GUILHERMINA, 2021, p. 198). Há, ainda, a formação de poetas-formadores, para atuarem como “agentes de letramento contribuindo para a apropriação literária dos participantes” (GUILHERMINA, 2021, p. 200).

Inclusive, a sua ênfase na convivência é apontada como um passo imprescindível (Cf. GUILHERMINA, 2021). Conforme Tania Alice explica, a *performance* se apresenta como atividade inter/indisciplinar e de conjunção de momentos trans-históricos, configurando momentos de resistência, que abrem múltiplas possibilidades oriundas das interações (Cf. ALICE, 2016). Ou seja, enxerga-se a *performance* como ritual de comunhão, no “maior estado” de entrega ao mundo, compartilhado entre artista e participante, em resposta à “urgência de cuidar de si, do outro e do planeta como estética emergente e urgente de um mundo globalizado” (ALICE, 2016, p. 34).

Esta urgência está em conformidade com a crítica de Paulo Freire “à malvadez neoliberal, ao cinismo de sua ideologia fatalista e à sua recusa inflexível ao sonho e à utopia” (FREIRE, 2019, p. 16), procurando intervir contra este sistema neoliberal, que opera em prol de conformar a população com a realidade, como se não houvesse outra alternativa, colocando-a em um estado de cinismo e fatalismo, induzindo-a a crer e defender ideais individualistas e competitivos.

Dessa maneira, a convivência é proporcional à capacidade subversiva de afetar e transformar da *performance*, configurada como revolução dos afetos, propondo:

[...] novas práticas e maneiras de atuar no mundo, de viver juntos, trabalhando para a humanidade e não para a manutenção do sistema capitalista, produzindo um novo sistema de valores e a aparição de novos polos de valorização. (ALICE, 2016, p. 135)

Estes novos valores são atribuídos a uma estética relacional, que valoriza a relação, o encontro e o afeto – como uma alternativa anticapitalista –, levando em consideração a dimensão de seu funcionamento em campeonatos locais, regionais, estaduais e até mundiais, organizados para desenvolver a interação entre indivíduos, grupos e coletivos, e não apenas para focar na competitividade, como afirma D’Alva, em entrevista:

Quando a gente fala de slam, está falando de performance. E performance inclui muitas coisas: inclui memória, inclui voz, inclui corpo, inclui a relação que se tem com o que está acontecendo no momento. Inclui uma atualização de memória – a memória de quem tá fazendo a poesia e de quem tá assistindo. É essa relação de presença que muda a apreciação. Nós não estamos apreciando um texto escrito. Nós estamos apreciando uma performance. Tem um ser ali. É uma voz e, antes de ser uma voz, é uma existência, é uma memória, é uma pessoa. Uma pessoa que tem ancestralidade, que tem suas dores, vitórias e derrotas, sua vida e que por isso tudo que essa pessoa viveu, ela tá ali. Você pode sentir e isso é o

mais bonito. Você vê o quão diferente e o quão semelhante somos em nossas dores, em nossas dúvidas, amores e tudo o mais. Essa é a beleza. Essa diversidade. Você fica quieto para abrir os ouvidos, os olhos, o coração, o seu ser para prestar atenção em outro ser humano falando por três minutos. Isso é bonito em várias instâncias. Eu acho que tem a ver com humanidade. Uma técnica pra voltar a ser humano. A pessoa encontra ali uma função de religação. Encontra um caminho mais poético para essa espiritualidade. Não é a grande descoberta. Não é nenhuma catedral. É poesia. (LUDERMIR, 2021)

Cabe destacar, por sinal, o protagonismo da juventude negra para a poesia slam no Brasil, pois apesar dela não ser feita apenas para e por pessoas negras, deve-se considerar “os contextos sócio-históricos raciais que propiciam a criação e força do movimento dos slams aqui no Brasil” (MELO, 2021, p. 32). Tendo sido, então, abraçada pela juventude negra e, posteriormente, pelos demais segmentos marginalizados da sociedade brasileira, o slam exerce o seu aspecto de democratização e popularização da arte poética, saindo dos ambientes elitistas e acadêmicos para alcançar as periferias, os grupos sociais minoritários e marginalizados, que antes não tinham acesso e nem se enxergavam representados.

Devido a este cunho representativo, há coletivos de slam como o Slam das Minas, Slam do Corpo e Slam Marginália – citados anteriormente –, que surgem a partir das demandas sociais locais, regionais, estaduais ou até nacionais. Aliás, em 2021, aconteceu o Slam Coalkan, o primeiro slam indígena do mundo, que ocorreu durante a 10ª FLUP, nos dias 30 e 31 de outubro (FLUP RJ, 2021a; 2021b; 2021c). Sendo extremamente representativa, a expressão Coalkan faz referência à lenda/profecia segundo a qual o Condor – ave símbolo da América do Sul – se encontra com a Águia – ave símbolo da América do Norte – e anuncia uma nova era (FLUP RJ, 2021a). Em outras palavras, a poesia slam é uma literatura “marginal”, ao se fazer preta, feminista, LGBTQIA+, surda, indígena... ou seja, é pluriétnica, democrática e popular.

Contudo, a maneira como a poesia slam alcança múltiplas identidades marginalizadas/minoritárias, não significa que a Pedagogia do Slam promove apenas a celebração de identidades e diferenças, atuando como uma estratégia “liberal” (SILVA, 2000, p. 97) – ou neoliberal. Deve-se, na verdade, ter como objetivo – além da resistência e convivência (Cf. GUILHERMINA, 2021) – questionar a origem das identidades e diferenças, a fim de reconhecê-las como produto resultante de um processo hegemônico de diferenciação, possibilitando o

reconhecimento disto como uma questão identitária, cultural e política (Cf. SILVA, 2000), assim como deve-se questionar o poder que a identidade – e a diferença também – está “estritamente associada” (SILVA, 2000, p. 101), com intuito de combater esta estrutura de diferenciação que organiza a sociedade.

Diante, então, do que foi exposto, a partir dos questionamentos propostos no início da pesquisa, é possível afirmar – ou melhor, reafirmar – a relevância da poesia slam quanto ao aspecto crítico, político e social; marcas que justificam sua aplicação em sala de aula como forma de letramento de reexistência, atuando como uma alternativa anticapitalista, tendo em vista seu caráter de “reinvenção de práticas que os ativistas realizam” (SOUZA, 2011, p. 37) e, principalmente, proporcionando à juventude um espaço democrático, representativo, afetivo, performático e de reexistência, com ênfase à resistência, convivência e crítica.

Por isso, de educador para educador, fica a sugestão para não desprezarem essa poesia por não ser clássica e, muito menos, por considerá-la inferior. O próprio preceito da poesia slam envolve o combate aos preconceitos e aos estigmas sociais. Deixando ao leitor – sobretudo ao leitor-educador – o convite para ser o primeiro a se desapegar de qualquer forma de discriminação e intolerância, evitando, assim, reproduzir os discursos hegemônicos – disfarçados de senso comum –, para se tornar um agente deste “espaço livre, educativo e democrático de fala e escuta” (XAVIER, 2019), pois o slam “é uma oportunidade de contar a nossa história com a nossa voz” (LUDERMIR, 2021), a serviço da comunidade. Nas palavras de Igor Xavier (2019), “em tempos de defesa da democracia, defender e difundir o direito à palavra é um dever e é pra isso que os Slams têm servido”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALICE, Tânia (Org.). *Coletivo de performance heróis do cotidiano*. Rio de Janeiro: UNIRIO/PROExC, 2013.

ALICE, Tânia. *Performance como revolução dos afetos*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2016.

BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de. *Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas*. São Paulo: Parábola, 2018. Introdução, p. 7-17

CEVASCO, Maria Elisa. Raymons Williams: notas para el presente. *1991. Revista de Estudios Internacionales*, [S.l.], v. 3, n. 1, 2021. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/revesint/article/view/34255>. Acesso em: 15 out. 2021.

D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. *Synergies Brésil*. GERFLINT, n. 9, 2011. p. 119-26. Disponível em: <http://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2021.

_____. E mesmo o bang sendo osso, cabuloso, renasceria e faria tudo de novo... *Manos e Minas* [YouTube]. Publicado em: 28 set. 2018a. Disponível em: <https://youtu.be/Xzlsdl6wMEM>. Acesso em: 15 ago. 2021.

_____. Documentário mostra surgimento e crescimento do Slam no Brasil. In: *Rede TVT* [YouTube]. Publicado em: 20 nov. 2018b. Disponível em: <https://youtu.be/CgN3DtlwYR8>. Acesso em: 09 ago. 2021.

MELO, Carolina Nascimento de. *A encruzilhada e as possibilidades do protagonismo da juventude negra: o caso do Slam da Guilhermina*. Dissertação (Mestre em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/14167>. Acesso em: 29 out. 2021.

DUMANI, Juliano; PRATES, Cristina. A afro-brasilidade em sala de aula: por uma educação antirracista. *Revista Philologus*. Ano 26, n. 78 Supl., p. 34-51, Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2020. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/rph/ANO26/78supl/01.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2021.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 58. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

GUILHERMINA, Slam da (Org.). *Slam Interescolar-SP: Das Ruas Para As Escolas, Das Escolas Para As Ruas*. São Paulo: LiteraRua, 2021.

HUNTY, Rita Von. Slam e Poesia. *Tempo Drag* [YouTube]. Publicado em: 14 abr. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/Fu7fJQQf-lo>. Acesso em: 27 jul. 2021.

LUDERMIR, Chico. “O mercado não consegue reproduzir a magia do slam” [Entrevista com Roberta Estrela D’Alva]. *Revista Continente* [conteúdo extra à reportagem da ed. 250 | out.2021]. Publicado em: 27 out. 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-o-mercado-nao-consegue-reproduzir-a-magia-do-slam->. Acesso em: 29 out. 2021.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D’Água*, v. 30, n. 2, p. 92-112, São Paulo, out. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/>. Acesso em: 28 jul. 2021.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de. O que é uma educação decolonial? *Novamérica*, n. 149 [Descolonizar a Educação], jan.-mar. 2016. p. 35-9. Disponível em: <http://www.novamerica.org.br/ong/wp-content/uploads/2019/07/0149.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2021.

SILVA Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T.T. da (Org.); HALL, S.; WOODWARD, K. *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 73-102

SOUZA, Ana Lucia Silva. *Letramentos de Reexistência: Poesia, Grafite, Música, Dança: Hip Hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

XAVIER, Igor Gomes. O que é Slam? Poesia, educação e protesto. *PROFS Educação*. Publicado em: 12 nov. 2019. Disponível em: <https://profseducacao.com.br/artigos/o-que-e-slam-poesia-educacao-e-protesto/>. Acesso em: 27 jul. 2021.

Outras fontes:

ESCREVENDO o Futuro. *Caderno do Docente: orientações para produção de textos do gênero poema*. CENPEC, 2021. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/10736/caderno-poema.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2021.

FLUP RJ [Instagram @fluprj]. *Coalkan: o primeiro slam indígena do mundo é na #FLUPI0ANOS*. Publicado em: 27 out. 2021a. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CVigSsoJkgO/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

FLUP RJ [YouTube]. *Slam Coalkan – Round 01*. Publicado em: 30 out. 2021b. Disponível em: <https://youtu.be/Qntvk7BS1xY>. Acesso em: 02 nov. 2021.

FLUP RJ [YouTube]. *Slam Coalkan – Round 02*. Publicado em: 31 out. 2021c. Disponível em: <https://youtu.be/w3HMtD1kFNw>. Acesso em: 02 nov. 2021.